ART EXHIBITION CATALOGUES
ON MICROFICHE

Published on microfiche by: Somerset House, 417 Maitland Avenue, Teaneck, New Jersey 07666.

Date of publication and production of master: 1977.

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number in the top right-hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum, the second three-figure group signifies the accession number for that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Somerset House (RMRCO Inc.) 1977. Any rights relating to the full-size edition reside with the original copyright holders.

Technical data: Producing laboratory: NCR Corporation, Beltsville, Maryland 20705.

Surrealismus und Fotografie

Dům umění města Brna
Art Centrum Praha
Museum Folkwang Essen

Museum Folkwang Essen
2. Oktober bis 2. November 1966

Organisation und Durchführung der Ausstellung: Prof. Dr. Otto Steinert, Folkwangschule Essen

Herausgegeben im Oktober 1966
Copyright bei den Leihgebern und Autoren
Druck: Industriedruck AG, Essen-Werden

Zu dieser Ausstellung

Während bei uns die freibildnerische — experimentelle fotografische Arbeit wieder einer zunehmenden negativen Kritik ausgesetzt ist — Puristen sehen im Life-Bild und in der Dokumentation die ausschließliche Aufgabe der Fotografie — versammeln sich tschechoslowakische Lichtbildner zu einer Ausstellung mit dem anspruchsvollen Titel "Surrealismus und Fotografie".

Die Bildschau zeigt Beispiele der verschiedenen Möglichkeiten surrealistischer Bildauffassung unter breiter Nutzung der fotografischen Techniken.

Für die veristische Form des Surrealismus, der konkrete Gegenstände in einer ver-rückten Sinnzusammenstellung und in einer ihrem Wesen fremden Umwelt zeigt, ist die reale Bildsprache der Fotografie, verbunden mit dem Glauben an deren Objektivitätscharakter, ein prädestiniertes Darstellungsmittel.

Im fotografierten "objet trouvé" wird die Überwirklichkeit durch das fotografische Ausschnittsehen mit seiner schroffen Isolierung aus der Situation der natürlichen Gegebenheiten gefunden.

Bilder, die als Fotomontagen oder mittels der Solarisation entstanden sind, spiegeln in ihrem Sinngehalt eine Doppeldeutigkeit Kafka'scher Prägung.

Allen Blättern dieser Ausstellung ist jedoch ein "Lyrismus" in der Auffassung des Motivs und seiner Gestaltung gemeinsam, man spürt den nachhaltigen Einfluß der Altmeister der tschechoslowakischen Fotografie und vor allem den des "Poetismus", wie ihn Václav Zykmund nachstehend ausführlich beschreibt.

Den Bildautoren und Adolf Kroupa, dem Direktor des Hauses der Kunst in Brünn, danken wir für die Überlassung der Ausstellung, für die Petr Tausk die ersten Kontakte herstellte.

Die Auswahl der Bilder erfolgte durch: Adolf Kroupa, Vilém Reichmann, Otto Steinert, Petr Tausk und Václav Zykmund. Die Übersetzung besorgte: Gerta Pospíšilová, in enger Anlehnung an den Originaltext. Sekretärin derAusstellung war: Nina Dvořáková.

Mit dieser Ausstellung können wir im Museum Folkwang Essen, nach langen Jahren der Unterbrechung, erstmals wieder eine repräsentative Auswahl der tschechoslowakischen Lichtbildkunst zeigen. Für die Realisierung dieser Möglichkeit sei Rat und Verwaltung der Stadt Essen besonders gedankt.

Otto Steinert

Vorwort

Neue künstlerische Ausdrucksweisen haben die Tendenz, sich direkt oder indirekt in allen Zweigen der Kunst auszuwirken. Es ist daher selbstverständlich, daß diese Regel auch für die verschiedenen Ausprägungen einer Kunstgattung, z. B. diejenigen der bildenden Kunst, gilt.
Der Surrealismus — die "den sich selbst bewegenden Gedanken" betonende Kunstrichtung — fand seinen Niederschlag daher nicht nur in der Literatur, im Film, im Theater, sondern auch in der Bildhauerei, Malerei und Fotografie. Trotzdem aber hat jede Kunstgattung und jede Kunstform auch ihre spezifischen Besonderheiten, die nur für sie allein ihre Gültigkeit haben. So ist es auch nur natürlich, daß der Surrealismus der Fotografie seinen Bereich nur innerhalb der fotografischen Möglichkeiten, nur innerhalb der Grenzen ihrer spezifischen Gegebenheiten, fand. Jedes Überschreiten dieser Möglichkeiten, etwa in der Form einer sklavischen Übernahme, der Gesetzmäßigkeiten einer andern Kunstform oder Kunstgattung, würde den Verlust der ursprünglichen Qualität bedeuten, eine Verschiebung der Fotografie auf andere Ebenen, vor allem aber auf die Ebene der nicht künstlerischen Fotografie.
Die surrealistische Fotografie ist, ebenso wie die surrealistische Malerei, in ihrem Ausdruck nicht einheitlich. Wir zählen zu dieser Kategorie nicht nur die Fotografien der objektiv existierenden Wirklichkeit, die — adäquat den durch den surrealistischen Verismus in der Malerei hervorgerufenen Empfindungen — beim Zuschauer bestimmte konkrete Sensationen hervorrufen; nicht nur alle Aufnahmen, die die "Traumhaftigkeit" der Realität mit ihrer Absurdität evozieren, und zwar mit ihrem zufälligen Zusammentreffen von Objekten, die im gewöhnlichen Leben oder in der formalen Logik nicht zusammengehören, um so mehr, da sich das Zusammentreffen auf einer der gegenständlichen Wirklichkeit fremden Ebene abspielt. Zur surrealistischen Fotografie gehören auch solche Aufnahmen, in welchen die Realität der Wirklichkeit durch ihre Struktur, Gestaltung und Abstufung der Werte stark emotionelle Qualitäten angenommen hat, wie sie auch der sogenannte absolute Surrealismus hervorruft. Schließlich rechnet man noch Aufnahmen hinzu, welche die Fähigkeit des Fotografen zu Arrangieren, die seinem Spieltrieb und seine Fabulierlust zur Geltung bringen.
Das Feld des Surrealismus in der Fotografie ist also verhältnismäßig weit und schwer abgrenzbar.
Die "Klassiker" der surrealistischen Fotografie, Man Ray, Brassai, Ubac und andere, haben vor einigen Jahrzehnten noch nicht alle Möglichkeiten erkannt, die heute von zahlreichen Nachfolgern ausgenützt werden, wobei sie die Stileinheit ihrer Schöpfungen nicht genügend beachten. So geschah es, daß die Veranstalter von heutigen Kollektivausstellungen, soweit sie nicht auf einen orthodoxen Zuschnitt des Problems zielten, den Titel "Surrealistische Fotografie" vermeiden mußten und die Bezeichnung "Der Surrealismus und die Fotografie" wählten.

Das geschah keineswegs aus Vorsicht. Der Surrealismus hat so zahlreiche Künstler und Tendenzen beeinflußt, die rückwirkend wieder den Surrealismus beeinflussen, daß sich im Lauf der Zeit die Grenzen zwischen früher streng abgegrenzten Richtungen verwischten. Nichtsdestoweniger bleibt die Lyrisierung der Wirklichkeit weiterhin das wertvollste Geschenk des Surrealismus der Gegenwart: Unerwartete Begegnungen, geheimnisvolle Durchblicke, der die Logik zersetzende schwarze Humor, die sich entfaltende Phantasie sowie Kindheitserinnerungen, die sich im Künstler kristallisieren und in ihm unendliche Quellen künftiger Inspiration freilegen. In diesem Sinne bestehen zwischen den einzelnen Exponenten der Ausstellung und dem Surrealismus engere oder weitere Verbindungen, manche Möglichkeiten, die der Surrealismus der Fotografie und dem humanisierenden Prozeß eröffnet, in dem sich der Mensch selbst in der Wirklichkeit findet und in dem die Wirklichkeit den Menschen umgestaltet.

Václav Zykmund

Surrealismus und Fotografie

Die Ursache für den französischen Surrealismus ist unter anderem in der vorausgehenden dadaistischen Bewegung zu suchen; der Surrealismus hat von "Dada" nicht nur den Sinn für die Absurdität logischer Vorgänge übernommen, sondern auch den anarchistischen Standpunkt zur Umwelt. Die Wurzeln des tschechischen Surrealismus liegen jedoch woanders.
In der tschechoslowakischen Kunst machte sich der Dadaismus, wenn überhaupt, nur sehr wenig bemerkbar und hat keinen entscheidenden Einfluß gehabt. Die fortschrittlichen Dichter, Maler und Theoretiker, die zu Beginn der Zwanziger Jahre neue avantgardistische, ästhetische und künstlerische Werte erkämpften, stützten sich einerseits auf die revolutionäre Romantik (vor allem auf die sogenannten "poètes maudits"), auf die Ergebnisse der französischen avantgardistischen Poesie der Zeit vor dem ersten Weltkrieg (Apollinaire), andererseits aber auch auf die Ergebnisse des russischen Konstruktivismus. Diese Verbindung scheinbar unvereinbarer Tendenzen zu einer einheitlichen Bewegung, die sich "Poetismus" nannte und in der Geschichte der modernen Kunst keine Parallele hat, war keineswegs gewaltsam dualistisch, im Gegenteil: das Besondere dieser dialektischen Einheit lag in dem Bedürfnis, den allgemeinen Fortschritt total zu begreifen. In der Vorstellung der Poetisten war das eine notwendige Eigenschaft jeglicher menschlicher Tätigkeit, die lebensfähig sein sollte. Die Poetisten versuchten zu beweisen, daß eine Aufgabe des künstlerischen Schaffens darin zu suchen ist, die Widersprüche zwischen verschieden entwickelten Formen des menschlichen Bewußtseins zu überbrücken, und daß damit der künstlerische Fortschritt in allen seinen Erscheinungen im engen Zusammenhang mit dem ideologischen und sozialen Fortschritt steht.
Diese Einstellung stand grundsätzlich im diametralen Gegensatz zum anarchistischen Dadaismus, den übrigens die Poetisten ständig kritisierten. Trotzdem aber bestand eine Gemeinschaft zwischen dem Poetismus und dem Dadaismus im Höhepunkt seiner Entwicklung, und zwar im Bedürfnis zur absoluten Befreiung des Gedichtes, des Traumes und der Phantasie von dem a priori feststehenden rationalen, ästhetischen, ethischen, didaktischen und pädagogischen Ballast.
Hier liegt auch ein Grund für die relativ späte Entstehung der Gruppe tschechoslowakischer Surrealisten (1934): Die Poetisten konnten die künstlerische, philosophische und ethische Einstellung des Surrealismus erst dann akzeptieren, als aus Bretons Zweitem surrealistischem Manifest eine Neigung der Surrealisten zur Philosophie des dialektischen und historischen Materialismus ersichtlich zu werden schien, also auch in ihrer Tätigkeit sowohl die Einheit des künstlerischen, sozialen und ideologischen Fortschrittes, als auch die Notwendigkeit des Fortschrittes der übrigen Interessenssphären (z. B. der Psychologie des künstlerisch schöpferischen Prozesses usw.) anstrebten. So trafen sich die Wege des Poetismus und des Surrealismus.

Aber es spielten noch andere Umstände mit: Das Programm des literarischen Poetismus (der Poetismus war vor allem eine literarische Tendenz) entsprach dem Programm des sogenannten Artifiziellismus, einer Tendenz in der bildenden Kunst, welche zwei tschechische Maler propagierten, Jindřich Štyrský und Toyen. Diese beiden Künstler vertraten die Anschauung, daß ein Maler vor allem Dichter sein soll, daß sogar die freie Form der Imitation optisch wahrnehmbarer Wirklichkeit für den unzulässig ist, der in der Tiefe der menschlichen Psyche neue Landschaften entdecken will. Beide Künstler waren überzeugt, daß malerische Ausdrucksmittel an sich schon Bedeutungsträger sind, deren Charakter allein als Bild irrational zu fassen ist. Es liegt auf der Hand, daß von hier aus der Weg zur Komposition eines klassisch surrealistischen Bildes nur kurz war.
Die zwei parallelen Wege von Artifiziellismus und Poetismus, zweier spezifischer Formen der tschechoslowakischen Avantgarde der Zwanziger Jahre, führten beide gleichzeitig zum Surrealismus vom Typ Bretons. Aber auch jetzt gab es wieder bestimmte Besonderheiten, die, wenn zunächst auch ganz unmerklich, die beiden schon ursprünglich so differenzierten Tendenzen voneinander unterschieden: Das Bedürfnis einer konsequenten Poetisierung der Realität (nicht nur der äußerlichen, sinnlich wahrnehmbaren, sondern auch der psychischen) schloß bis zu einem gewissen Grade die sogenannte "Brutalität" und die konsequente Ausnützung der unästhetischen Momente der Realität aus. Eine gewisse Zartheit, Formschönheit, vielleicht auch Zärtlichkeit des Poetismus und des Artifiziellismus verlieh dem tschechischen Surrealismus eigenständige Züge, welche auch in künstlerischen Äußerungen außerhalb der Malerei, also auch in der Fotografie, zum Ausdruck gelangten.
Auf dem Gebiet der Fotografie wurde diese besondere Situation noch deutlicher, denn die Tradition der tschechoslowakischen Fotografie stützte sich vor allem auf die lyrische Umformung der Realität. Man muß zugeben, daß dieser Lyrismus manchmal nicht weit entfernt von der Sentimentalität war und daß seine Ausdrucksmittel oft nicht imstande waren, die Wirklichkeit in ihrer Roheit, rücksichtslosen Brutalität und Absurdität zu erfassen. Bis zur Entstehung der tschechoslowakischen surrealistischen Fotografie gab es keinen Fotografen, der seinen künstlerischen Ausdruck konsequent im anscheinend Unästhetischen gesucht hätte. So ist es ohne Zweifel gerade ein Verdienst des Surrealismus, daß er es fertigbrachte, der festgelegten tschechoslowakischen Fotografie im ersten Drittel unseres Jahrhunderts die uralte Wahrheit nahezubringen, der van Gogh den Weg bahnte, als er ein Paar alter zerrissener Schuhe malte. Aber diese augenscheinliche Wahrheit setzte sich nicht sofort durch.
Wenn der dichterische Poetismus in den Zwanziger Jahren und zu Beginn der Dreißiger Jahre den Zauber des Zirkuslebens, der Volksfeste, der Wallfahrtsattraktionen und all der Bereiche der Wirklichkeit entdeckte, die die menschlichen Sinne stärken, entfalten und — in Rimbauds Sinne —

berauschen können, so war es nur natürlich, daß sich Štýrskýs Fotografien auf dieselben Vorlagen stützten, nämlich auf Spielautomaten, Schaufenster mit orthopädischen Instrumenten, abgerissene Reklameschilder, Figurinen und banale Bilder zu den Liedern der Bänkelsänger. Erst danach kamen andere Ausdrucksformen der Wirklichkeit und andere Gestaltungsmöglichkeiten an die Reihe, vor allem die Verbindung scheinbar nicht zusammenhängender Gegenstände in einer ihrem Wesen fremden Umwelt. Es erwies sich, daß das, was die Collagen Max Ernsts in hohem Maße auszeichnete, die Wirklichkeit selbst bietet; hier kam der Sinn für das Absurde zur Geltung, um dann in ein Werk von ausdrucksvollen emotionalen Qualitäten zu münden. Ferner — und zwar nicht an letzter Stelle — wurde auch Dalis paranoisch-kritisches Moment verwendet, welches es ermöglichte, logische (vor allem gegenständlich) Deformationen der Wirklichkeit, Strukturen und Assemblagen, vielfältig zu interpretieren.
Diese drei Gestaltungsprozesse, denen wir schon in Štýrskýs Werk begegnen, haben erst in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg einen Einfluß auf das Schaffen vieler tschechoslowakischer Fotografen ausgeübt. Es muß auch vermerkt werden, daß Štýrskýs Fotografien technischer Virtuosität entbehrten und sie keineswegs von der Notwendigkeit mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Fotografie selbst zu experimentieren ausgingen, wie dies z. B. im Werke Man Rays der Fall war. Dazu kam es erst später, außerhalb von Štýrskýs Werk.
Wie die surrealistische Malerei in ihren beiden Grundformen (der veristischen und der absoluten) die verschiedensten künstlerischen Tendenzen beeinflußte und sie durchdrang, um ihrerseits wieder von ihnen beeinflußt zu werden, so konnte auch die surrealistische Fotografie nicht lange ihre ursprüngliche klassische Form bewahren.
Nach dem zweiten Weltkrieg ging aus ihr eine relativ selbständige Bewegung hervor, die heute mit dem Begriff "imaginative Strömung" umrissen werden kann. Daher auch der Name dieser Ausstellung: Surrealismus und Fotografie, und nicht Surrealistische Fotografie. Die Bezeichnung "Surrealismus und Fotografie" deutet nämlich an, daß nicht alle Fotografien dieser Kollektion rein surrealistisch sind, wenn auch alle mit dem Surrealismus etwas gemeinsam haben. In allen — ob sie nun mit dem orthodoxen Surrealismus identifiziert werden können oder mit ihm nur entfernt verwandt sind — tritt, mehr oder weniger ausgeprägt, eine Einstellung zur Umwelt und zum Leben hervor, in deren Folge die menschliche Grundforderung der lyrischen Verdichtung der Wirklichkeit, der poetischen Weltformung, sich immer wieder erneuert. Es ist das Bedürfnis die Realität zu vermenschlichen, das Bedürfnis der Negation jenes unheilvollen Prozesses, den wir Entfremdung nennen.

Václav Zykmund

Fuková, Eva

lebt in Prag, Absolventin der Staatlichen Grafischen Schule in Prag 1945, dann Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Prag 1945—1950. Seit 1948 Teilnahme an zahlreichen in- und ausländischen Ausstellungen. Mitglied des Verbandes Tschechoslowakischer Bildender Künstler.
1 Gefangene Statuen
2 Steinerne Schatten
3 Garten
4 Schlüssel
5 UNO Horizont — Abb. 6 im Katalog

Funke, Jaromir

geboren 1896 in Skuteč, gestorben 1945 in Prag. Lehrer an der Foto-Schule in Bratislava, Professor an der dortigen Kunstgewerbeschule, 1944 Professor an der Staatlichen Grafischen Schule in Prag, seit 1923 Teilnahme an in- und ausländischen Ausstellungen, eigene Ausstellungen seit 1931.
6 Aus dem Zyklus Die Zeit dauert
7 Aus dem Zyklus Die Zeit dauert

Gribovský, Antonín

geboren 1933 in Brno, lebt in Olomouc. Beschäftigt sich seit 1958 mit der künstlerischen Fotografie. Eigene Ausstellungen seit 1960. Ehemals Mitglied der Gruppe DOFO. Mitglied des Verbandes Tschechoslowakischer Bildender Künstler.
8 Kriegscredo, 1963

Hajn, Jan

geboren 1923, lebt in Olomouc. Fotografiert seit 1954. Teilnahme an Gruppenausstellungen. Mitbegründer der Gruppe DOFO. Mitglied des Verbandes Tschechoslowakischer Bildender Künstler.
9 Philosoph

Honty, Tibor

geboren 1907 in Krompachy in der Slowakei, lebt in Prag. Studium an der Kunstgewerbeschule in Bratislava. Arbeitete bis 1940 als Chemigraph. Fotografiert seit 1935, widmet sich seit 1945 ausschließlich der Fotografie. Mitbegründer der Fotosektion SVÚ Mánes. Mitglied des Verbandes Tschechoslowakischer Bildender Künstler.
10 Komödiantenwagen — Abb. 1 im Katalog
11 Die Prophezeiung der schönen Zigeunerin
12 Ohne Titel

Chochola, Václav

geboren 1923 in Prag, lebt in Prag. 1941 Lehre im Fotoatelier E. Erbens, Prag. Seit 1945 Fotoreporter. Teilnahme an in- und ausländischen Ausstellungen. Mitglied des Verbandes Tschechoslowakischer Bildender Künstler.
13 Auf dem jüdischen Friedhof, 1959
14 Ohne Titel

Kolářová, Běla

geboren 1923, lebt in Prag. Teilnahme an Ausstellungen seit 1962.
15 Mona Lisa, 1964 — Abb. 5 im Katalog

Koreček, Miloš

geboren 1908 in Prostějov, lebt in Brno. 1946 erste Veröffentlichungen in dem Sammelband: "A zatím co válka"
16 Fokalk — Abb. 3 im Katalog

Kuklik, Karel

geboren 1937 in Prag, lebt in Prag. Gelernter Fotograf. Stellt seit 1959 aus. Mitglied des Verbandes Tschechoslowakischer Bildender Künstler.
17 Aus dem Zyklus Verpestete Landschaft I 1959—1960, Abb. 4 im Katalog

Martinček, Martin

geboren 1913 in Liptovský Petr, lebt in Liptovský Mikulas. Fotografiert seit seiner Jugend; seit 1958 als Berufsfotograf. Bis 1961 Teilnahme an 41 ausländischen Ausstellungen. Seit 1961 stellt er im Verband Tschechoslowakischer Bildender Künstler aus, dessen Mitglied er ist.
18 Wahrsager
19 Vogel Bum

Medková, Emila

geboren 1928 in Ústí nad Orlicí, lebt in Prag. Studium an der Staatlichen Schule für Grafik bei Prof. Ehm. Arbeitet seit 1945 als Fotografin. Tätig in der Gruppe um Karel Teige. Ausstellungen seit 1960.
20 Anatomische Zeichnung, 1949
21 Beine, 1953
22 Eckstelnkopf, 1958
23 Schloß, 1964
24 Wroclaw, 1962

Nožička, Alois

geboren 1934, lebt in Prag, Absolvent der FAMU
25 Aus dem Zyklus Komplementäres Zeugnis, 1963
26 Aus dem Zyklus Komplementäres Zeugnis, 1963

Postupa, Ladislav

geboren 1929 in Náchod, lebt in Liberec. Beschäftigt sich seit 1959 mit der künstlerischen Fotografie. Nimmt an in- und ausländischen Ausstellungen teil. Mitbegründer des Studio výtvarné fotografie, Studio für künstlerische Fotografie, in Liberec. Mitglied des Verbandes Tschechoslowakischer Bildender Künstler.
27 Krähen

Přeček, Ivo

geboren 1935 in Olomouc, lebt in Olomouc. Fotografiert seit 1958. Teilnahme an Gruppenausstellungen, Mitglied der Gruppe DOFO. Mitglied des Verbandes Tschechoslowakischer Bildender Künstler.
28 Verlassenheit
29 Grabmal der Zeit
30 Maschinchen

Reichmann, Vilém

geboren 1908 in Brno, lebt in Brno. Karikaturist, Illustrator und Fotograf. 1947 erste Ausstellung als Mitglied der Gruppe Ra. Mitglied der Gruppe DOFO und des Verbandes Tschechoslowakischer Bildender Künstler.
31 Aus dem Zyklus Zaubereien, 1946
32 Aus dem Zyklus Die Verlassene
33 Aus dem Zyklus Die Verlassene
34 Mackbeths Nacht, Aus dem Shakespearezyklus
35 Elsinor, Aus dem Shakespearezyklus
36 Aus dem Zyklus Metamorphosen
37 Aus dem Zyklus Metamorphosen, 1966
38 Aus dem Zyklus Metamorphosen, 1966
39 Phantom I — Abb. im Katalog: Umschlagbild.
40 Akt, 1966.

Rybička, Vladimír

geboren 1908 in Želetava, lebt in Brno. Während der ersten Republik langjährige Arbeit für den tschechoslowakischen Film. Mitglied der Levá fronta, Linksfront. Widmet sich in letzter Zeit der künstlerischen Fotografie, die er Foto-Poet-Montage nennt.
41 Herbst
42 Seele des Baumes

Sever, Jiří

geboren 1904 in Brno, lebt in Prag. Fotografiert seit 1924.
43 Aus dem Zyklus Unter Ausschluß der Öffentlichkeit, 1941—1943
44 Aus dem Zyklus Unter Ausschluß der Öffentlichkeit, 1941—1943
45 Fatima hat Langeweile, 1941—1942
46 Aus dem Zyklus Ohne Gegengift, 1946
47 Aus dem Zyklus Up Town Special, 1956
48 Aus dem Zyklus Xenia und die Matrosen, 1965
49 Aus dem Zyklus Xenia und die Matrosen, 1965
50 Aus dem Zyklus Xenia und die Matrosen, 1965

Šplíchal, Jan

geboren 1929 in Dolní Sloupnice bei Litomyšl, lebt in Prag. Studien an der Kunstgewerbeschule in Jablonec und an der Akademie der Bildenden Künste in Prag. Eigene Ausstellungen seit 1965. Mitglied der Gruppe Proměna. Mitglied des Verbandes Tschechoslowakischer Bildender Künstler.
51 Zellenexpansion
52 Konfrontation — Abb. 2 im Katalog
53 Aus dem Serial Schilder

Štýrský, Jindřich

geboren 1899 in Čermná bei Kyšperk, gestorben 1942 in Prag. Maler, Grafiker, Illustrator. Seit 1921 Teilnahme an zahlreichen in- und ausländischen Ausstellungen. Mitglied des Devětsil und der Surrealistengruppe; bedeutender Vertreter der tschechischen künstlerischen Avantgarde.
54 bis 61 Aus dem Buch Auf den Nadeln dieser Tage, 1935
54 — Abb. 6 im Katalog

Vávra, Jaroslav

geboren 1920, lebt in Olomouc. Ausstellungen als Mitglied der Gruppe DOFO und eigene Ausstellungen. Mitglied des Verbandes Tschechoslowakischer Bildender Künstler.
62 Auge
63 Offenbarung des Meeres

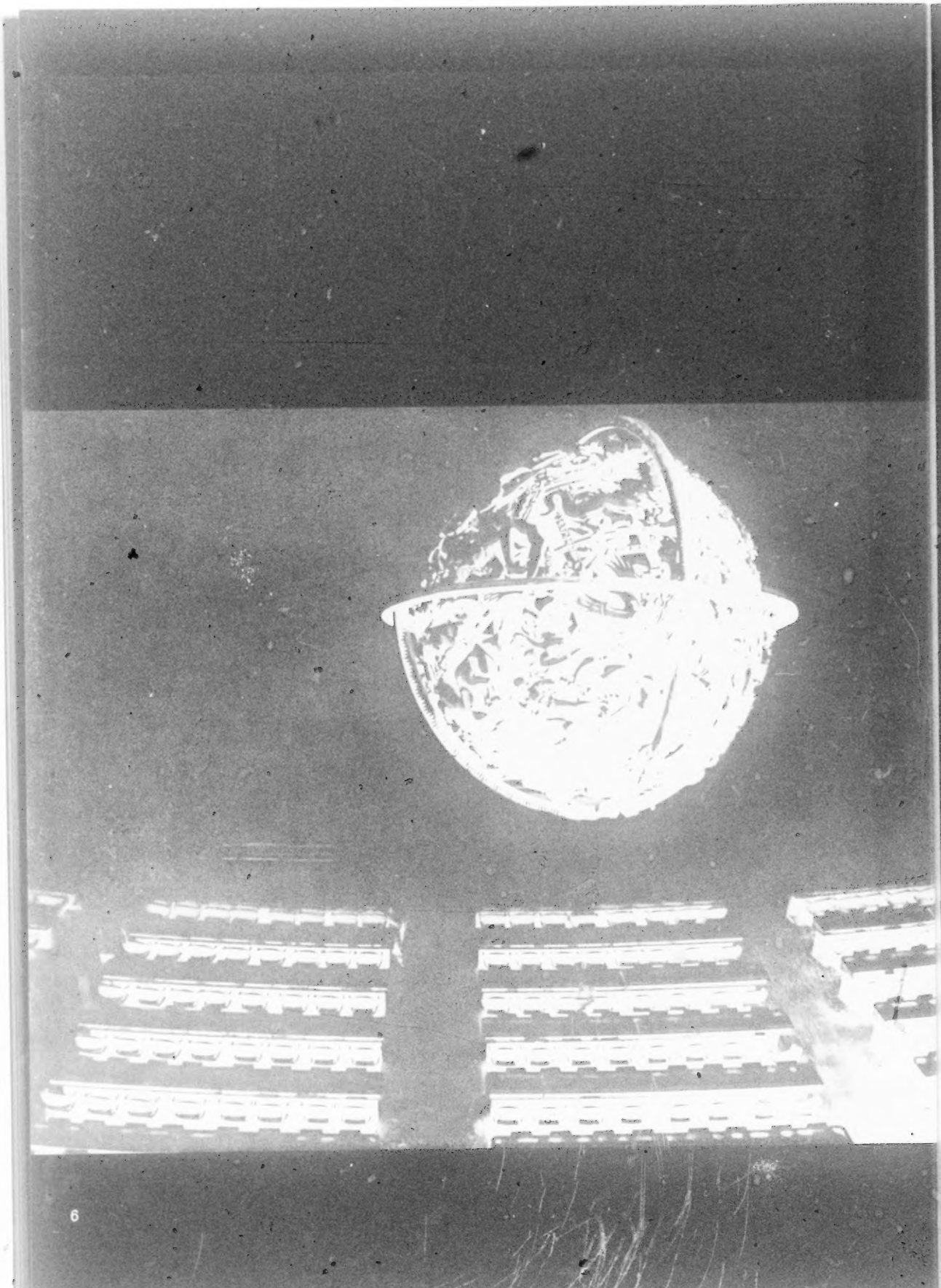
Vobecký, František

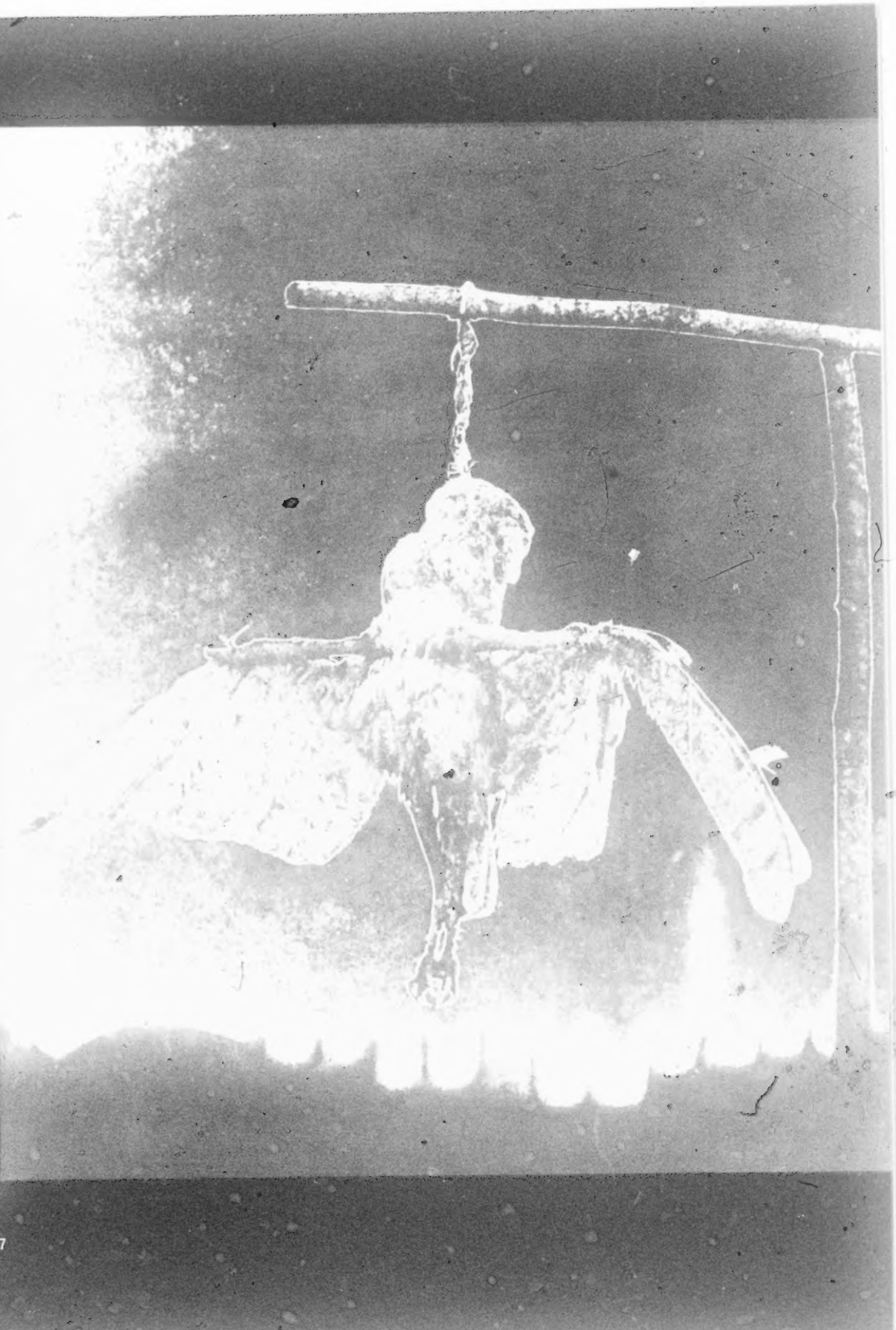
geboren 1902 in Trhový Štěpáno bei Vlašim, lebt in Prag. Maler seit 1926, fotografiert seit 1930. In den Jahren 1936—1938 schuf er surrealistische Fotomontagen. Mitglied des Mánes und des Verbandes Tschechoslowakischer Bildender Künstler.
64 Ohne Titel
65 Präludium
66 Irrende Kunstreiterin
67 Fata Morgana
68 Meteor

Abbildungen

Umschlagbild Reichmann, Vilém, Phantom

1 Honty, Tibor, Komödiantenwagen, Kat. 10
2 Šplichal, Jan, Konfrontation, Kat. 52
3 Koreček, Miloš, Fokalk, Kat. 16
4 Kuklík, Karel, Verpestete Landschaft, Kat. 17
5 Kolářová, Běla, Mona Lisa, 1964, Kat. 15
6 Fuková, Eva, UNO Horizont, Kat. 5
7 Gribovský, Antonín, Kriegscredo, 1963, Kat. 8
8 Štýrský, Jindřich, 1935, Kat. 54



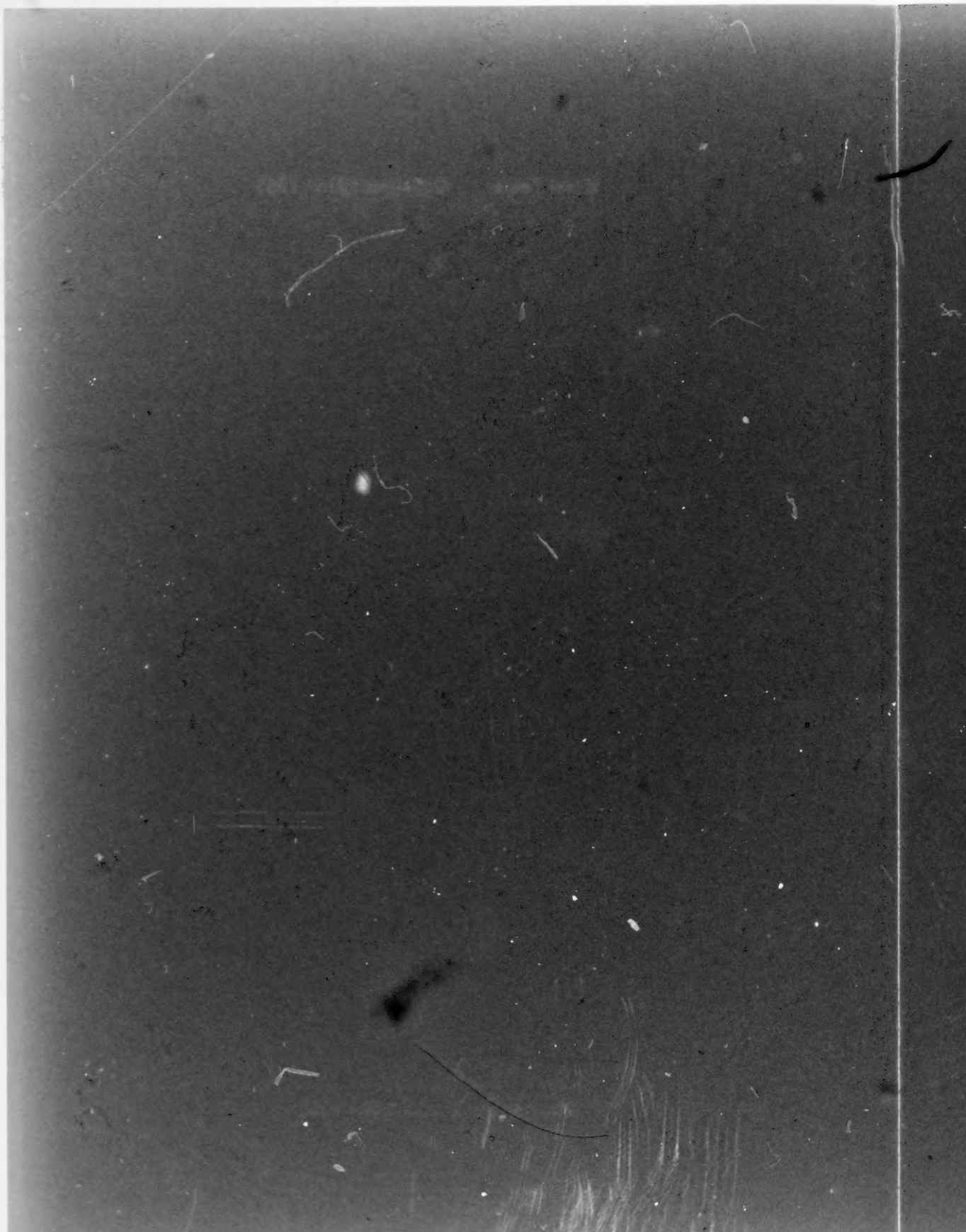


FIDELIO

Es ist nicht weit von Wolke zu Mensch — über den Vogel;
es ist nicht weit vom Menschen zu dem, was er sieht — über die Bilder,
von der Natur der wirklichen Dinge zur Natur der vorgestellten.
Es sind gleiche Werte.

Paul Eluard

Karel Teige | Collagen 1935 - 1951



Karel Teige
Collagen 1935-1951

Dům umění města Brna
Art Centrum Praha
Museum Folkwang Essen

Museum Folkwang Essen
2. Oktober bis 2. November 1966

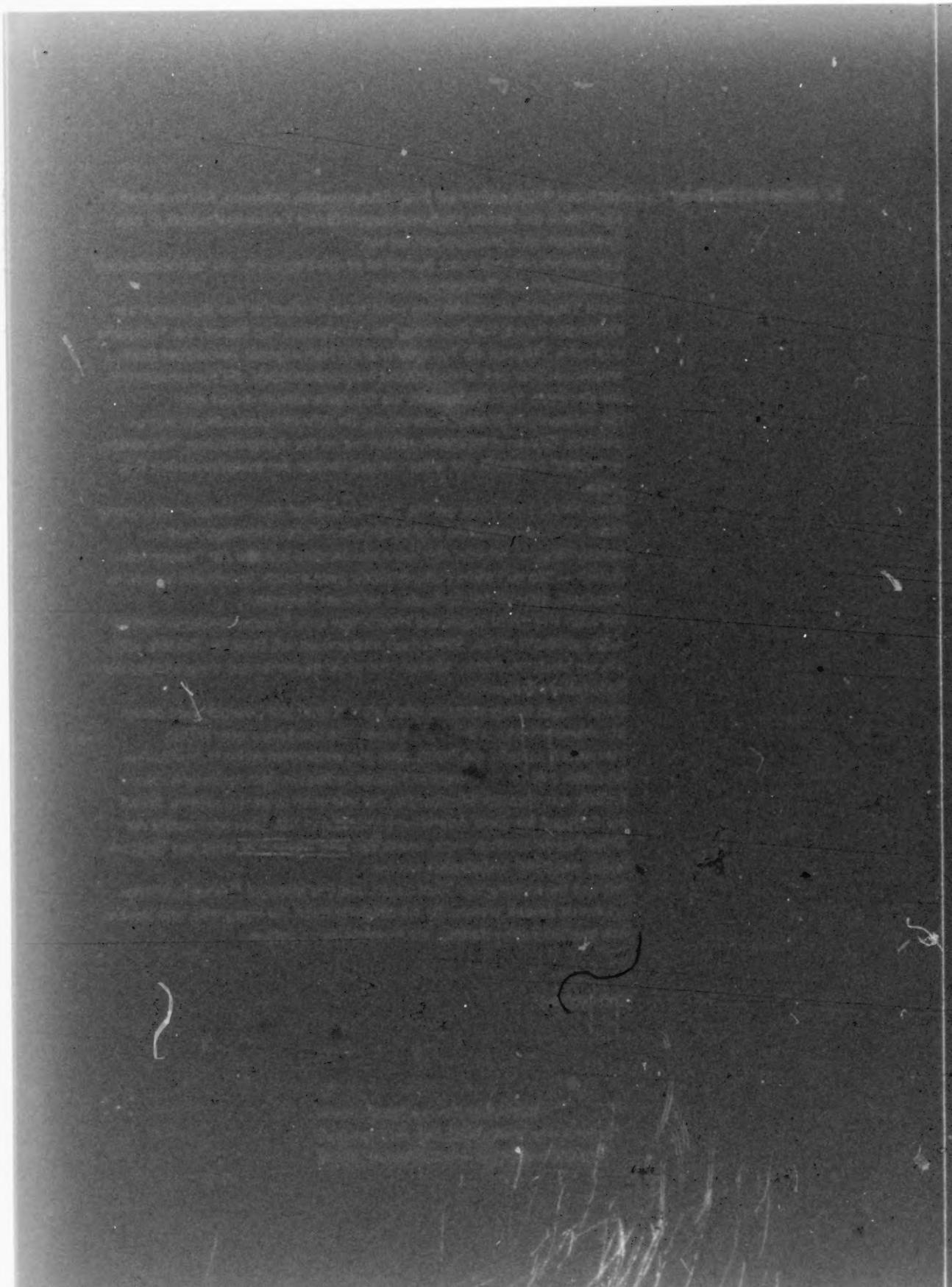
Organisation und Durchführung der Ausstellung: Prof. Dr. Otto Steinert,
Folkwangschule Essen

Herausgegeben im Oktober 1966
Copyright bei den Leihgebern und Autoren
Druck: Industriedruck AG, Essen-Werden

Zu dieser Ausstellung

Mit Karel Teige stellen wir eine, bei uns wenig bekannte, führende Persönlichkeit der künstlerischen Avantgarde der Tschechoslowakei in den Zwanziger- und Dreißiger-Jahren vor.
Gemeinsam mit Vitězszlav Nezval ist er der Begründer der surrealistischen Bewegung in der Tschechoslowakei.
Karel Teiges theoretische und praktische Arbeiten in den Bereichen der Bildenden Kunst, der Dichtung, der Architektur, des Filmes, der Fotografie und seine Tätigkeit als Typograf und als Herausgeber zahlreicher Bücher veranschaulicht das schöpferische Ineinanderfließen, die Kommunikation der einzelnen Kunstgattungen, als Charakteristikum dieser Zeit.
Die Collagen, in unserer Ausstellung als Schnitt-Fotomontagen aus gedruckten Bildern entstanden, zählen wir zu den fotografischen "Variationsverfahren" innerhalb der weiten Möglichkeiten der experimentellen Fotografie.
Diese heute nicht mehr geübte Technik eröffnet dem "Monteur" eine breite Skala von gestalterischen und inhaltlichen Ausdrucksmöglichkeiten.
Moholy-Nagy — mit Man Ray der bedeutendste Initiator der "neuen fotografie" — "baute" seine Fotomontagen geometrisch, konstruktivistisch, intellektuell, aber oft mit fantastisch heiterem Hintersinn.
Für John Heartfield wurde die Fotocollage zum Kommunikationsmittel für seine politische Kritik, bildnerisch interpretiert mit ätzender Schärfe und, wie wir heute beurteilen können, von einer bestürzenden Vorausschau der historischen Ereignisse.
Karel Teiges foto-grafisches Werk umfaßt über 300 Collagen, von denen wir charakteristische Beispiele zeigen. Die Deutung dieser Bilder, thematisch zumeist die Darstellung des weiblichen Aktes in irrationaler Situation und vor verwirrender Kulisse, erfolgt in dem nachstehenden Beitrag von Vratislav Effenberger, der uns auch in dankenswerter Weise die Collagen für diese Ausstellung überlassen hat. Übersetzt wurde der Artikel durch Jindřich Kurz, wobei Stil- und Ausdrucksweise des Originaltextes möglichst beibehalten wurden.
Rat und Verwaltung der Stadt Essen und das Museum Folkwang ermöglichten es erneut, diesen, für die Stilgeschichte der Fotografie, uns wesentlich erscheinenden Beitrag, als Ausstellung zu zeigen.

Otto Steinert



Die surrealistischen Collagen Karel Teiges

Karel Teige (1900—1951) war die führende geistige Kraft der tschechischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit, des Poetismus und später des Surrealismus.

Unter seiner Leitung entwickelte sich der Verband der modernen Kultur "Devětsil" zu einem wichtigen Zentrum des europäischen Avantgardismus. Hier konzentrierten sich in den Jahren 1920—1932 die tschechischen, poetischen und konstruktiven Schöpfungen von J. Seifert, V. Nezval, J. Šíma, J. Štýrský, Toyen, F. Muzika, A. Hoffmeister, J. Voskovec, J. Krejcar, und einer Reihe weiterer Bahnbrecher des neuen poetischen, malerischen und architektonischen Denkens. Teige stand im engen Kontakt mit hervorragenden Repräsentanten der modernen Kultur, mit Le Corbusier, Gropius, Neutra, van Doesburg, Soupault, Breton, Eluard, Jakobson u. a.; auch mit dem Bauhaus in Weimar und Dessau pflegte er eine enge Zusammenarbeit. Dort wurde er zu Ende der Zwanziger Jahre zum Gastdozenten ernannt.

Karel Teige war einer der Initiatoren der sogenannten Bild-Dichtung, des Poetismus, deren Charakteristikum die Synthese des bildenden und des poetischen Ausdrucks ist. Die Symbolik dieser Bild-Dichtungen ist größtenteils klar und elementar; ihre freudige Schöpfungskraft bringt primär nicht allzu komplizierte imaginative Prozesse zum Ausdruck. Noch sind es keine Collagen im eigentlichen Sinn des Wortes, denn sie zielen nicht auf die Metamorphose hin. Die polyphonen Bild-Zusammenstellungen stellen einen kurzen aber bedeutenden Abschnitt in der Entwicklung der poetistischen Gestaltung dar, die sich dann in Teiges Werk bald der Buchgestaltung und den Möglichkeiten neuer Formen zuwandte.

In dem kubistischen Prinzip der Dekomposition des Objekts, das die von der Renaissance übermittelte Bild-Idee zerstörte, um aus den von konventionellen Bedeutungen und Beziehungen befreiten Wirklichkeitselementen ein neues Alphabet des bildnerischen Ausdrucks zu schaffen, sieht der Theoretiker Teige die größte und wesentlichste Umwälzung in der bildenden Kunst; eine Revolution, welche die Malerei von der realistischen Anekdote befreite und ihre Mittel für den Ausdruck tieferer, zunächst weniger erkennbarer, dabei aber um so bedeutenderer rudimentärer Sphären der geistigen Tätigkeit zur Verfügung stellte.

Karel Teige kommt in allen seinen wichtigen theoretischen Studien auf die Problematik des Kubismus zurück; auch bei seiner praktischen Tätigkeit als bildender Künstler bleibt das Prinzip der kubistischen Dekomposition in den poetischen Bild-Dichtungen aus der Hälfte der Zwanziger Jahre, als auch in den späteren surrealistischen Collagen lebendig und aktiv.

Obwohl der Poetismus, wie bereits der Name andeutet, auf die Universalität der Poesie, der Surrealismus jedoch auf die Universalität des neuen Mythos des modernen Lebens gerichtet war, kann als der gemeinsame Nenner dieser Avantgarde der Wille zur Überschreitung der Grenzen der Kunst und zu einer totalen Reorganisation des Lebens bezeichnet werden.

Dabei sollte die Imagination, die bisher in Büchern und Bildern am Rand des Lebens vegetierte, die Rolle des Entwicklungsferments für neue Lebensformen übernehmen. Die Poesie sollte als Erzeuger höchster Geisteskräfte, als verwandelnde Kraft der unbewußten psychischen Quellen in den Zustand höchster Sensibilität des Bewußtseins, fungieren. Das Ziel dieser Entwicklung war jedoch nicht die Umwandlung des Menschen in ein hypersensitives, in Trunkenheit durch das Leben taumelndes Wesen, vor dessen Augen sich jeder Bruchteil der Realität zu einem exaltierten Phantasie-Gebilde verwandelte. Das Ziel war die Bereicherung des bisher streng begrenzten rationellen mensch-lichen Bewußtseins durch die Prinzipien der Analogie und Dialektik, mit denen seit langem die Authentizität der künstlerischen Gestaltung in den besonderen Fähigkeiten der Symbol-Assoziation ihren lebendigen Ausdruck fand. Bisher war das menschliche Bewußtsein in die engen Grenzen des Identitätsprinzips mit seiner oberflächlichen, simplen und mechanischen Kausalität eingeschlossen gewesen, in der Zukunft sollten ihm neue Fähigkeiten und eine neue Dimension gegeben werden.

Als sich Teiges gesamte Aktivität in der ersten Hälfte der Dreißiger Jahre auf die Theorie der funktionellen Architektur konzentrierte, beschränkte er sich auf Bild-Montagen für Buchumschläge, in denen noch stets eine sehr freie Zusammenstellung heterogener Elemente dominierte. Die plötzlichen, kurzschlußartigen, assoziativen Verbindungen zwischen diesen Elementen bringen mehr den unendlich vielgestaltigen Dynamismus der poetischen Imagination als die Konkretisierung der Irrationalität zum Ausdruck, die in der surrealistischen Auffassung von der polythematischen Streuung zur irrationalen Synthese, von der chaotischen Vieldeutigkeit zu der konzentrierten Dringlichkeit der Vision, der visuellen Phänomene und Prozesse der unbewußten Psyche liegt. Erst die surrealistische Orientierung, die zwar schon in der Entwicklung der Imagination Karel Teiges am Anfang der Zwanziger Jahre vorgebildet ist und in die später sowohl die Logik der poetischen Gestaltung als auch die Logik ihres theoretischen und ideologischen Systems mündet, erschließt dem bildenden Schaffen Teiges neue Gebiete und neue Horizonte.

Wer Teiges Auffassung der Bild-Dichtung begreifen will, muß die Tatsache in Betracht ziehen, daß sich der tschechische Surrealismus im Rahmen des internationalen Surrealismus zu seinem eigenen typischen Ausdruck entwickelte, und zwar nicht nur in ideologischen Fragen, in tieferem und engerem Verhältnis zum dialektischen Materialismus, sondern auch in dem Charakter der konkreten Irrationalität, die hier auf Grund der poetistischen Genese durch eine stärkere Neigung zum Lyrischen (auch in seinen "antilyrischen" Formen) gekennzeichnet ist. Dieser Lyrismus, der die tschechische surrealistische Schöpfung eher zur Poesie als zur Magie hin orientiert — wenn man im Hinblick auf die Illustration diese problematische Unterscheidung anwenden darf — spricht der

Befreiung des Geistes eine höhere Rolle zu als der Schaffung des neuen modernen Mythos, auf den sich die surrealistische Konzeption André Bretons konzentriert. In der Befreiung des Geistes durch den irrationellen Lyrismus kommt das Prinzip des Spiels als Schöpfungsprinzip stärker zur Geltung als das möglichst unbeeinflußte Diktat der unbewußten psychischen Prozesse, in dem die außerästhetische Objektivierung wichtiger ist als der lyrische Wert des unbewußten Materials.

Für Teige liegt das Wesen, die vitale und aktive Quelle dieser Poesie, in der allmächtigen und mannigfaltigen Kraft der Erotik, der Kraft, die den Künstler in die kühnsten Abenteuer der Imagination zur "Symbolisierung des unbewußten Dramas" führt. Das erotische Element stellt das zentrale und vielfältig variierte Thema von Teiges Collagen dar, das Thema, zu dem alle Imaginations- und Kompositionsaspekte in engster Beziehung stehen und in dessen finsteren, grotesken, ästhetischen, kontrastvollen oder nur zufälligen Symbolen der natürlichste Weg zur Authentizität der unbewußten Prozesse geöffnet werden soll. Die Collage ist jedoch weder Zeichnung noch Gemälde, sie ist die Zusammenstellung des Bildes aus gegebenen visuellen Elementen. Die Schöpfung basiert hier auf dem Prinzip der Auswahl. Durch diese mehr oder weniger kritische Aktivität wird die Konstruktion der Collage durch die Momente der kompositionellen Lösung und des Stils beeinflußt. In anderen Zusammenhängen wendet sich Teige theoretisch gegen diese Elemente, denn er ist sich der Tatsache bewußt, daß "die sekundäre ästhetische Verarbeitung das Bild selbst von seinem inneren Modell entfernt".

Bei den Collagen liegen die Einflüsse der "sekundären Verarbeitung", die Teige als psychologisch bezeichnet, direkt in dem schöpferischen Prinzip. Die "Unbeschränktheit" der Technik in der Zeichnung oder im Gemälde, die in viel größerem Maß dem "Diktat der dichterischen Vorstellung" zur Verfügung steht, kann bei der Collage nur durch das Wesen der Kontrastbeziehungen zwischen den Kompositionselementen ersetzt werden; die Zahl der Elemente ist immer begrenzt. In den kontrastvollen kurzschlußartigen Verbindungen wird der Funken der Inspiration durch zufällige Begegnung entzündet. Die Inspiration, die ohne Zweifel mit unbewußten Angstmotiven genetisch verbunden ist, realisiert sich in konkreter Form erst bei dem Finden der objektiven Elemente, die dann gemeinsam den Weg in die Schichten des Unbewußten im Autor suchen, in die Schichten, die sie zum Mitschwingen oder zum Ausdruck bringen können. Das Bild ist hier also nicht das Ergebnis der Sichtbarmachung des inneren Modells — der Vorgang verläuft bei der Collage in umgekehrter Richtung. Die Personen — Objekte des Dramas — werden durch ein rein zufälliges Finden entdeckt. Sie allein wählen sich die charakteristische Emotionssphäre, die das Symboldrama in Schwung bringen kann.

Das schöpferische Gesamtwerk Karel Teiges zählt 373 Collagen aus den Jahren 1935—1951; davon bringt die gegenwärtige Ausstellung nur eine sehr

begrenzte Auswahl. Die Collagen stellen ein imaginatives Tagebuch Karel Teiges dar, eine imaginative Dokumentation seines Denkens, ein freies Spiel der Bedeutungen, die aus der Tiefe auftauchen. Es sind keine Kunsterzeugnisse im eigentlichen Sinne der Bezeichnung, denn sie berufen sich weder auf das ästhetische Gefühl noch bestehen sie auf einem autonom ästhetischen Prinzip. Man kann sie eher als eine Art Bild-Registrierung der konkreten Irrationalität charakterisieren, die sich vor den dafür empfänglichen Augen zu dunkler und nur geahnter Bedeutungskraft der unerwarteten Beziehungen zwischen Lebewesen, Objekten und ihren Teilen wandelt.
Diese surrealistische konkrete Irrationalität ist nicht nur Funktion des Willens zur Umgruppierung des Wundervollen, von dem metaphysischen Himmel auf die Erde und in die Mitte der gegenwärtigen Welt, sie ist auch das eigentliche und authentische Moment der Inspiration in einer frühen Phase, wo also die Inspiration noch nicht zur Anpassung an die dominierenden intellektuellen Bedingungen gezwungen ist. Die konkrete Irrationalität ist also die erste Phase des aktiven, entdeckungsreichen Denkens, das die Fähigkeit besitzt, neue Beziehungen zu unterscheiden und zu entwickeln in Gebieten, in denen wir uns bisher mit der Rationalität begnügen mußten, wobei letztere der Unauthentizität, Kulissenhaftigkeit, Künstelei und Oberflächlichkeit ziemlich verdächtigt erscheint. Diese inspirierende Funktion der konkreten Irrationalität reicht weit über die Grenzen der autonomen Sphäre des Kunstwerks hinaus, denn sie zielt nicht auf statische Schönheit, sondern auf dynamisches Denken, wobei die Imagination die assoziativen Begriffsprozesse bereichert. Das wertvollste an dieser Bereicherung des Denkens ist ohne Zweifel der Mut zu neuen und weitreichenden Analogien und zur Enthüllung neuer dialektischer Beziehungen, der Mut, ohne den jede intellektuelle Tätigkeit ihre kritische Potenz verliert. So wird das imaginative Denken zu dem Ferment des kritischen Denkens.
Mit Ausnahme der ersten Collagen und einiger späterer Arbeiten für die er alte Gravierungen in der Tradition von Max Ernst als Material benutzte, arbeitete Teige bei der Montage fast ausschließlich mit Fotografien. Es sind meist Tiefdruckaufnahmen; nur ausnahmsweise suchte er Farbdrucke für Collagen aus. Die meisten Collagen haben keine Titel, hie und da bezeichnete sie Teige mit Fragmenten von Gedichten, die ihn zur Collage inspirierten.
Die Fotomontagetechnik, die in Teiges Collagen-Werk dominiert, ist sicher nicht ohne tiefere Beziehungen zu seinen Ansichten über die Entwicklung der Fotografie, der er für die irrealen Tendenzen der modernen Kunst eine besondere Bedeutung zuschrieb. Am Anfang hielt er die Fotomontage für eine aktivere Ausdrucksform als die selbständige fotografische Aufnahme, die nur ein einziges Moment des Geschehens erfaßt, wogegen die Fotografie-Montage die Dialektik und Dynamik des Lebens ausdrücken kann. (Über die Fotomontage, 1932).

Später kam er zu der Überzeugung, daß die Fotografie, in gleichem Maße wie die Collage, am besten zur Bekräftigung der These A. Bretons geeignet ist, daß "die Surrealität in der Realität enthalten ist und weder über ihr noch außer ihr existiert" (Jindřich Štyrský, 1948). Die Realität des fotografischen Bildes wird also in seiner Auffassung zu einem mächtigeren imaginativen Element.

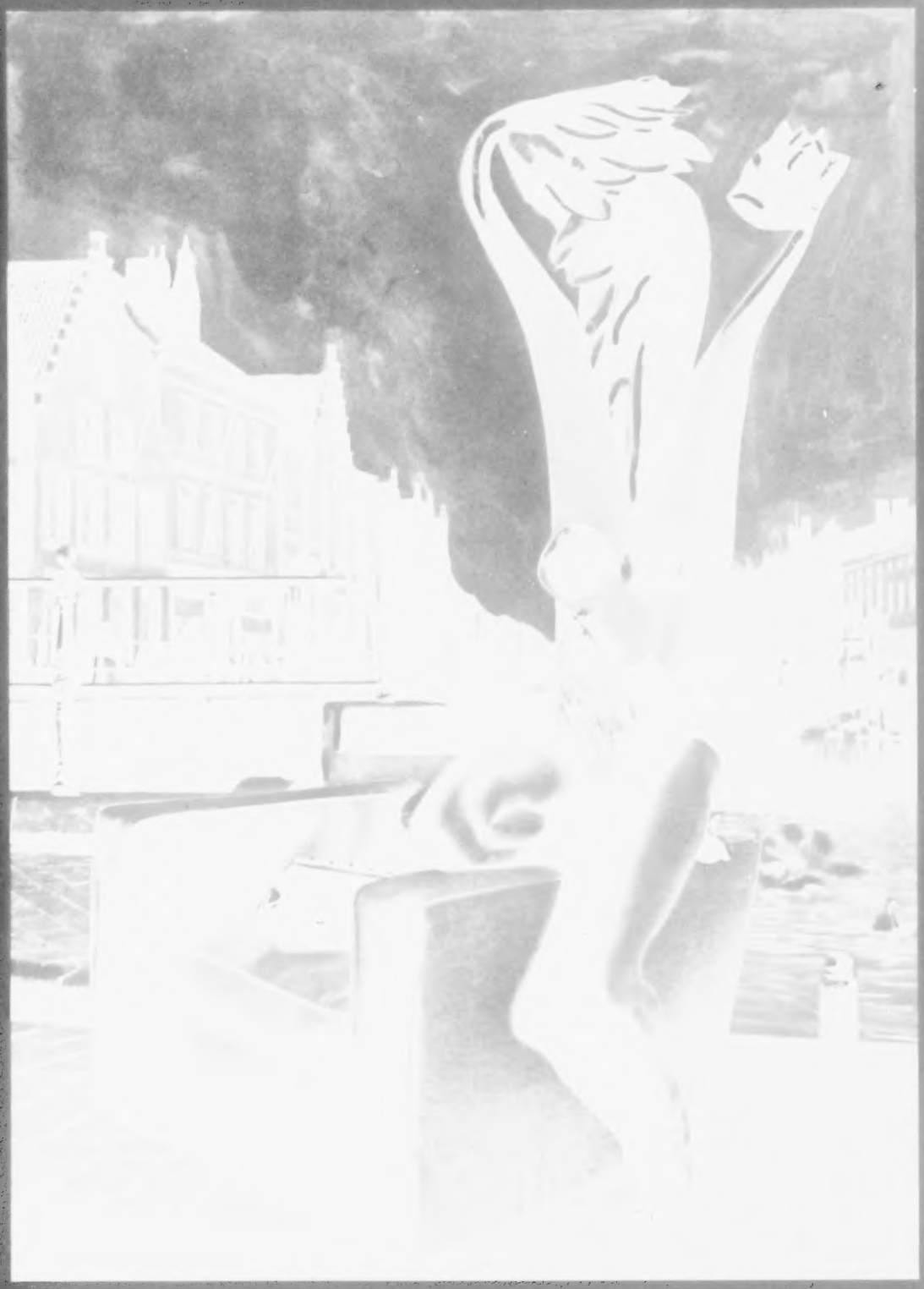
Zum Schluß soll bemerkt werden, daß das Prinzip der Entdeckung, das von Anfang an die dynamische Kraftquelle aller avantgardistischen Gruppen und besonders des Surrealismus darstellt, das Entwicklungsprinzip voraussetzt. Diese Tendenz ist auch in der Chronologie des Collagen-Werkes Karel Teiges aus den Jahren 1935—1951 erkennbar: allmählich wird die desintegrierende Komposition verlassen. Die Ballung von Splitterbildern weicht dem integralen Phantasie-Objekt. Diese Entwicklung von der Vieldeutigkeit zur tiefliegenden Bedeutung ist nicht nur für Teiges Schöpfung charakteristisch. Sie setzt sich auch nach Teiges Tod fort. Wenn wir uns heute, nach 15 Jahren, seine letzten Collagen ansehen, finden wir ihre Bedeutung für die Entwicklung in der Logik der Tendenz, die von den phantastischen Zaubereien zu der phantastischen Realität führt. In dieser logischen Entwicklung zur anthropozentrischen und ideologischen Bedeutung der Irrationalität, mit der auch das gesamte theoretische Werk Teiges übereinstimmt, liegt der wertvollste Kern seiner Schöpfung und ihr bedeutendster Beitrag.

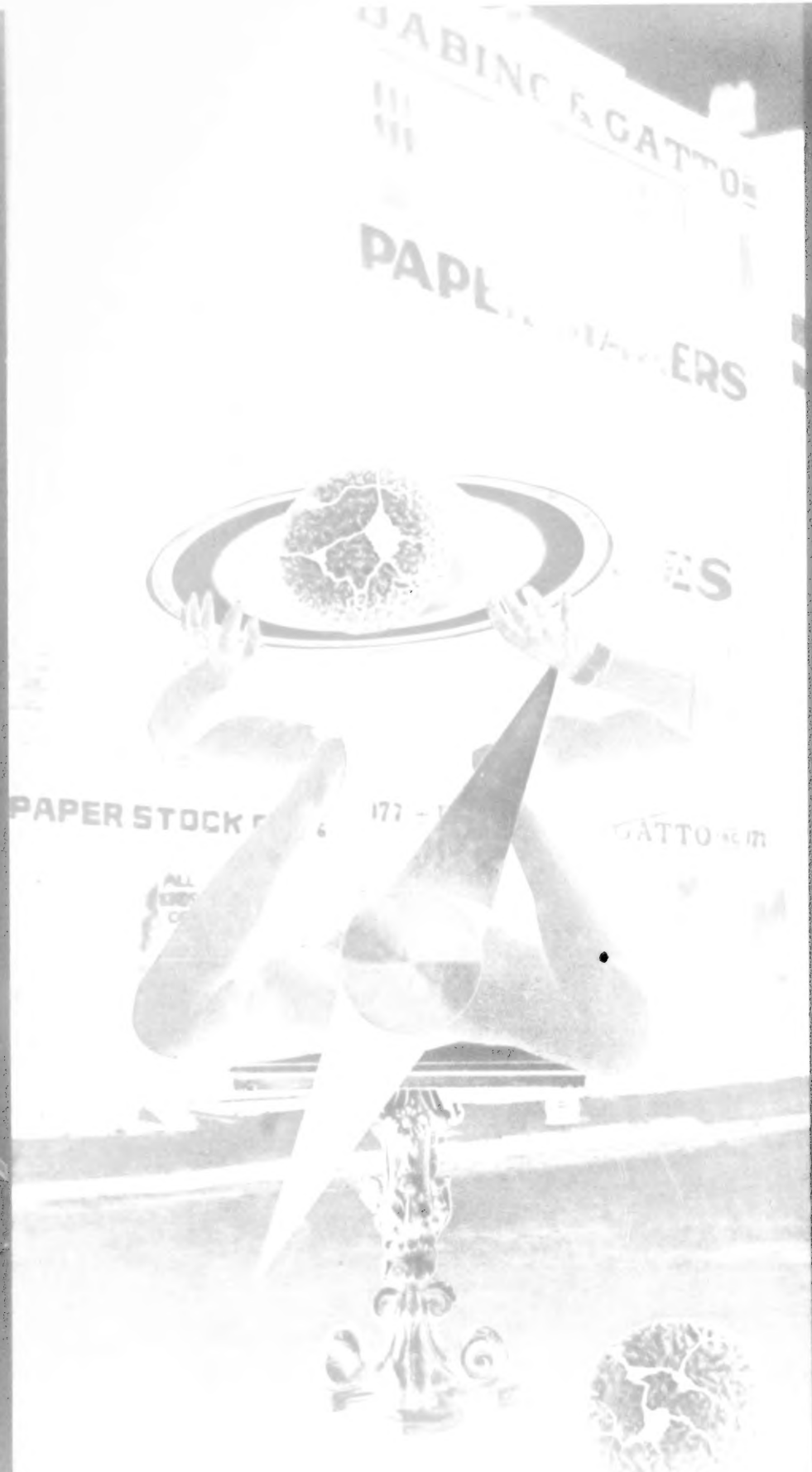
Vratislav Effenberger

Abbildungen

Umschlagbild Collage, 1936

1 Collage, 1948
2 Collage, 1942
3 Collage, 1941
4 Collage, 1947
5 Collage, 1940
6/7 Collage, 1947
8 Collage, 1939




PAPER STOCK

Das Bild ist eine reine Schöpfung des Geistes. Es kann
nicht aus einem Vergleich geboren werden, vielmehr aus der Annäherung
von zwei mehr oder weniger voneinander entfernten Wirklichkeiten.
Je entfernter und doch treffender die Beziehungen zwischen diesen beiden
angenäherten Wirklichkeiten sind, um so stärker wird das Bild sein —
um so mehr emotionale Kraft und poetische Realität wird es haben.

Pierre Reverdy

END
24:1